



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - CEN

ESTE ATOR E SEU ALVO:

A busca teórico-prática de um aprendiz de ator em compor seus personagens em *Macbê: sangue chama sangue* (2015).

VICTOR CRISTIAN CARVALHO DE MACEDO

Brasília (DF),
Dezembro de 2015

VICTOR CRISTIAN CARVALHO DE MACEDO

ESTE ATOR E SEU ALVO:

A busca teórico-prática de um aprendiz de ator em compor seus personagens em *Macbê: sangue chama sangue* (2015).

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientador: Professor Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz.

Brasília (DF),
Dezembro de 2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus mestres na graduação: Fernando Villar, Bidô Galvão, Fabiana Marroni, Sulian Vieira, Giselle Rodrigues, Fernando Marques, Márcia Duarte, Felícia Johansson, Cynthia Carla, Guto Viscardi, Marcelo Augusto, Iain Mott, Luciana Hartmann, Simone Reis, César Lignelli, Soraia Silva, Júlia do Vale, Alice Stefânia, Rita de Almeida Castro e Súlían Princivalli.

Aos amigos, parceiros de cena: Ananda Maranhão, Anna Salles, João Quinto, Karina Carvalho, Melina Dutra, Tath Braz, Tatty Ivo e Victor Carballar.

Aos colegas e amigos que conquistei pela minha vida acadêmica: o primeiro rosto que este meu rosto viu ao adentrar a Universidade: Cíntia Portella, também a Louise Portela, Larissa Souza, Arthur Romão, Yuri Fidelis, Marina Olivier, Emanuel Lavor, Gabriel Estrêla, Ramon Lima, Gregório Benevides, Sarah Kacowicz, Tiago Mélo, Bianca Ludgero, Júlia Dusi, Fernanda Suyanne, Yara Moizinho e Renata Bittencourt.

Aos amigos de antes: Gabriella Esteves, Roger Silva-Assis, Vanessa Di Farias, Jéssica Meolliv, Jorge Amorim, Kamila Rodríguez e Gabriel Guirá.

Ao meu pai, Romildo e minha mãe, Rita.

A minha avó, Maria.

A minha banca avaliadora de interpretação Giselle Rodrigues e Simone Reis, no primeiro semestre, e Nitza Tenenblat e Fernando Villar, no segundo.

Ao meu querido orientador Fernando Villar, que tanto me ensinou.

A minha professora diretora Felícia Johansson pela paciência e afeto.

A Sulian Vieira pelo trabalho em intenções.

E a minha banca avaliadora de monografia, Sulian Vieira e Júlia do Vale.

COMISSÃO EXAMINADORA

Professor Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz
(CEN/UnB)

Professora: Júlia Alves Rodrigues Carvalhal
(CEN/UnB)

Professora Sulian Vieira Pacheco
(CEN/UnB)

RESUMO

Esta monografia busca abranger aspectos atoriais da graduação do estudante de atuação e autor deste trabalho de conclusão de curso. Esta pesquisa apresenta uma forma de estudo, chamada aqui de trabalho invisível, embasada em *O ator e o alvo* (2005), de Declan Donnellan. O diretor inglês demonstra como o ator pode minimizar bloqueios em sua atuação, para que assim consiga contemplar a conexão com a plateia. Iniciando com meu primeiro contato atorial com a obra de Shakespeare, no primeiro semestre e minha conexão com meu trabalho em meus semestres finais, também com Shakespeare. Propondo-me a utilizar esta experiência e bloqueios apontados na banca avaliadora de Projeto de Diplomação, como ajuda para a identificação e diminuição da frequência desses bloqueios, no semestre seguinte, em Diplomação em Interpretação Teatral, protagonizando *Macbê: sangue chama sangue* (2015).

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 - TRAJETÓRIA ATORIAL	13
1.1. - Edmundo, meu primeiro contato com solilóquios shakespearianos	13
CAPÍTULO 2 - DECLAN DONNELLAN E MEU OBJETO DE ESTUDO	19
2.1. - Uma breve passagem pela carreira de Donnellan e objetivos de seu teatro	19
2.2. - O livro de Donnellan: <i>O ator e o alvo</i> (2005)	20
CAPÍTULO 3 - APLICABILIDADE DE O ATOR E O ALVO (2005) NO PROCESSO TEÓRICO-PRÁTICO DESTE ATOR	27
3.1. - Perna 1 – “Eu não sei onde estou. ”	27
3.2. - Perna 2 – “Eu não sei como devo me mover. ”	31
3.3. - Perna 3 – “Eu não sei como devo me sentir. ”	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	38
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS	39
ANEXOS	40
Anexo 1: Solilóquio de Edmundo, em <i>Rei Lear</i> (1605)	40

INTRODUÇÃO

Esta monografia parte da necessidade de um aprendiz de ator em desvendar os meandros de se adquirir qualidade técnica e coesão em sua proposta atorial. Para que assim sua contribuição para a peça *Macbê: sangue chama sangue*, adaptação de *Macbeth* (1606), de William Shakespeare, montagem da turma de Diplomação em Bacharelado em Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (2015), seja pontuada de um rico desenvolvimento ascendente, no que diz respeito à estruturação mente e corpo, estando em prontidão para a cena.

A maior parte de meu contato com o teatro provinha da escola, onde obtive meu primeiro bom exemplo de artista teatral, que estava montando um grupo de teatro e que escolheria e montaria uma peça ao final do ano de 2010. Seu nome era Vanessa Di Farias, que é atriz, diretora e professora, formada pela Faculdade Dulcina de Moraes, e ela me ajudou a entender que tipo de artista eu queria ser na época; um ator que buscava contribuir para às cenas com afinco.

Então, com ela e nosso grupo participei da 10ª edição do Festival de Teatro na Escola (2010), que era uma iniciativa da Fundação Athos Bulcão e que tinha o apoio do Centro Cultural Banco do Brasil, da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e do Sindicato dos Professores no Distrito Federal (Sinpro-DF). Acredito que este tipo de empurrão amistoso, dado por ela, tenha sido essencial, pois levou a questionamentos sobre: por que se quer fazer teatro? Por que você decidiu entrar nesse meio? Como você se vê progredindo nesse ambiente? É claro que não foram perguntas para respostas imediatas, mas eu sabia as respostas, mesmo que resvalando no esperançoso demais, no inconsequente, eu sabia que se conseguisse fazer esta única coisa, terminar um trabalho após o outro como o embrulhar de presentes a serem dados, eu conseguiria pelo menos iniciar-me neste ramo teatral.

Meu contato teórico-prático com o teatro na escola contribuiu para satisfazer meu querer artístico na época, impulsionando-me por meio do desejo a entrar na universidade e cursar este curso. E ao entrar na universidade eu deveria lidar com minhas decisões, com minhas limitações e anseios correspondidos ou não. E lidei com elas, ao longo do curso, até que então, atingi os últimos três semestres.

Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, Projeto de Diplomação e Diplomação em Interpretação Teatral fazem parte da trinca de últimas disciplinas do curso de Artes Cênicas, da Universidade de Brasília. Elas se compõem espaçadamente em três semestres, contando com decisões tomadas em alguma destas disciplinas sendo moldadas para favorecerem a coerência do espetáculo. Então, aspectos como a estética do espetáculo, atuações condizentes ou não com a situação em que determinado personagem encontrava-se, domínio textual, além de outros, são discutidos e trabalhados, visando a melhora. Nosso trabalho nestas três disciplinas é modificado, de acordo com influências externas ao processo, como outros professores, e a própria plateia, ao ter dúvidas quanto a clareza do que está sendo passado ou mesmo, influências internas, como alunos e professores ministrantes, possuindo perspectivas mutatórias sobre os elementos da montagem.

A terceira parte da trinca, e olhando em retrocesso, a primeira a ser cursada, é Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, que é o semestre em que escolhemos, juntos, como estudantes de atuação, qual seria o texto a ser abordado na diplomação que faríamos parte, além de discutir métodos de pesquisa em artes, para a ajuda de nosso desenvolvimento de escolha de abordagem monográfica.

A escolha de texto fora *Macbeth*, como já citado, e a partir desta decisão, funções para os semestres seguintes foram arquitetadas de comum acordo com todos os estudantes propositores. Estas funções, ao longo dos semestres seguintes foram emaranhando-se, de forma a abarcar participações de todos, pois demonstraram não ser tarefas individuais contidas, ou funções de duplas ou trios. Por exemplo: eu estava com a tarefa, juntamente do colega Victor Carballar de criar e reestruturar a dramaturgia, de acordo com as mudanças de percurso, e experimentações que dariam nortes para nossa criação da montagem.

Acontece que no decorrer do semestre minhas ideias mostraram-se inaptas a prosseguir no passo suficientemente rápido que o semestre requeria, ou poderia requerer, e acredito que o mesmo aconteceu ao colega Victor Carballar, e então, nossa professora diretora Felícia Johansson tomou as rédeas, por assim dizer, do trabalho dramático. E nós, então, começamos a propor criativamente outros aspectos da idealização da montagem, seja em figurino, produção, trilha sonora.

Minha ideia inicial de monografia era a de interligar meus trabalhos como dramaturgo e ator, observando como eu conseguiria lidar com ambas as tarefas,

construindo repertório imagético, simbólico, interpretativo e dramaturgico que conseguisse contemplar, fortalecer e instigar meu crescimento como artista, desempenhando simultaneamente as funções técnico-criativas de ator e de dramaturgo em uma mesma produção.

Esta função que me foi dada, mesmo que não exercida propriamente, fez-me ampliar meu conhecimento sobre o texto, sobre as metáforas, referências aos conceitos sobre bruxismo que foram difundidos durante o tempo de Shakespeare, sobre a estrutura de cada ato de suas peças, sobre o próprio Shakespeare, sua vida, as fases em que são divididas sua escrita. Estas pesquisas contribuíram para o meu entendimento textual, para que quando eu fosse dizer o texto ele fosse dito com mais clareza, ou como nossa professora-diretora Felícia Johansson fala, “mostrando as imagens”. *Macbeth* é um texto bastante imagético e alguns, como eu e Felícia Johansson diriam que a peça se passa inteiramente na mente do protagonista, podendo significar que o personagem estava em um pesadelo em que seus medos e desejos se cruzavam, e que utilizava do sobrenatural para exemplificar a loucura de sua mente, e não sabendo totalmente o que era real e o que não era. E assim sendo, para mostrar as imagens do texto, eu deveria entender e tentar transmiti-las para a plateia.

Em nossa montagem, ao longo de dois semestres de montagem, adaptamos o texto de modo a resumir a trama e seus mais de trinta personagens, porém mantivemos os textos originais das figuras centrais da peça: os Macbeths, as bruxas e Banquo. No entanto, adaptamos a história original para um contexto atual, onde ambição, traição e culpa se encontram enredados nas tramas da mídia e no poder e magia das novas tecnologias digitais. Além de fazer do palco um programa de auditório para o espaço em que as bruxas aparecem, e de utilizar o personagem Apresentador, como um elemento novo que conduz o programa, em duas cenas.

E à medida que a ideia original desta monografia se desfez, de me propor a contar minha passagem como ator e dramaturgo, o meu orientador me sugeriu, na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso, a focar-me no elemento atorial do processo e, sendo assim, a monografia me ajudaria a possivelmente apresentar um trabalho melhor como ator. Precisava, então, decidir quais componentes de minha atuação buscava aprimorar e conforme nossas conversas continuavam, palavras como verossimilhança, verdade cênica

e presença apareceram, e nomes de diferentes autores que lidavam com estes problemas também.

O olhar em retrocesso para avaliações de professores quanto aos meus processos contribuiu para eu entender o que desejava melhorar. As professoras Giselle Rodrigues, com quem obtive contato em meu terceiro semestre e Felícia Johansson, em meu quinto, sétimo e oitavo semestres, ao avaliarem-me, falavam sobre a organicidade do movimento, que não era obtida, ou se era, acontecia por pouco tempo em minhas apresentações finais de suas disciplinas. Este era um ponto de bloqueio, pois não me movimentava livremente pelo espaço, porque eu pensava que precisaria de uma energia interna que me daria impulso para o movimento e, nas apresentações esta energia não aparecia.

Existe um autor, entre muitos, que lida com bloqueios e com a questão atorial a fundo. Declan Donnellan foi o autor que me foi indicado por meu orientador, em minhas conversas com ele, na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso. *O ator e o alvo* (2005), de Donnellan, é um livro pelo qual desenvolvi afinidade poucas semanas antes da estreia de nossas apresentações de Projeto de Diplomação, e que achava que poderia contribuir bastante para meu aprendizado e para minha contribuição para a peça *Macbê: sangue chama sangue*, no semestre seguinte.

Donnellan em *O ator e o alvo* divide o trabalho do ator em trabalho visível e trabalho invisível, em que “toda a pesquisa do ator é parte do trabalho invisível, enquanto a interpretação é parte do trabalho visível” (DONNELLAN, 2005, p. 08). Meu trabalho invisível foi composto, em parte, pela pesquisa quanto a referências imagéticas e foi aprofundado em identificar limitações quanto à minha potência técnica tanto corporal quanto vocal.

Portanto nesta monografia focarei em pontos de meu trabalho atorial, discutindo “defeitos” em meu trabalho visível e meu esforço em combater-los em meu trabalho invisível, utilizando como auxiliador, professor, propositor, o livro *O ator e o alvo*, escrito pelo diretor de teatro, de cinema, autor de peças e livros, Declan Donnellan.

Partindo do resultado propositor atorial que se refletiu na resolução do trabalho feito em Projeto de Diplomação com a mostra do projeto das figuras personagens, Macbeth e Apresentador, aos quais escolhi trazer e apresentar como minha contribuição para a peça em desenvolvimento *Macbê: sangue chama sangue*. Resultado este que pôde

ser visto nos dias 03, 04 e 05 de julho de 2015, no Teatro Plínio Marcos, no Complexo Funarte. E que teria sua estreia no semestre seguinte, dias 13 e 14 de novembro, no Anfiteatro 9, no ICC Sul, na Universidade de Brasília, e dias 25 e 26 de novembro, novamente no Teatro Plínio Marcos.

E para a melhora, evolução e crescimento de nós, como estudantes-atores, fomos avaliados em nossa apropriação de elementos vocais e corpóreos, dados ao longo dos semestres no curso de Artes Cênicas, e nossa aplicação na montagem de *Macbê: sangue chama sangue*. Nossa banca avaliadora, em julho de 2015, fora composta pelas professoras Giselle Rodrigues e Simone Reis.

Transcrevo apontamentos de ambas professoras sobre o que puderam observar sobre meu resultado atorial. Primeiro Giselle apontando sobre a atuação, menciona:

Precisa brincar com a interpretação; mergulhar profundamente no que se está fazendo. Trabalhar organicidade do movimento, juntamente com o texto. [...] se possível retomar aspectos do curso. Acreditar no que está ali, e ir fundo. [...] Muitos de vocês se fecham em um lugar de interpretação. Falta nuances. Falta corpo entregue; sua voz vai para trás, tem uma falta de técnica. [...] confiança em cena. [...] existe medo. O que o deixa engessado.

Enquanto Simone menciona:

Vocês têm corpos robóticos, cheios de preocupação. O que torna a apresentação monótona. Faltam modulações para além do corpo rígido, formatado. [...] existe um desconforto tanto na dramaticidade, quanto na ironia. [...] precisa acreditar na proposta, no personagem.

A partir do resultado desta primeira banca, juntamente com o que identifiquei como bloqueios ao longo do curso, faço minha proposta nesta pesquisa, que é a de utilizar o livro *O ator e o alvo* como fonte motora para a minha busca de adquirir uma performance vital, que contemple minha ânsia e querer artístico por dismantelar meus bloqueios e progredir como ator. E ao longo deste processo intercalarei conexões entre a análise feita do resultado, dado pela primeira banca avaliadora, a identificação da origem dos bloqueios e minha vontade agindo para que minha contribuição em *Macbê: sangue chama sangue* seja evolutiva.

Norteari esta monografia, no primeiro capítulo em contar-lhes como foi meu primeiro contado atorial com a obra de Shakespeare, e sua influência no processo desta

diplomação, além de possuir uma reflexão sobre minha passagem pelo curso.

Seguindo em um segundo capítulo, que em sua primeira seção aborda sucintamente informações sobre o trabalho de Declan Donnellan e Nick Ormerod, sob o comando da companhia de ambos, a Cheek by Jowl. E outra seção apresentando elementos pontuados no livro *O ator e o alvo*, incluindo as pernas da aranha, que é como Donnellan chama oito dos bloqueios que ele observou que os atores mais reclamam por ter, e que quando trabalhados, ajudam no desenvolvimento do ator a agir de modo a minimiza-los.

Para que em um terceiro capítulo eu possa utilizar de três dessas pernas, sendo elas: eu não sei onde estou, eu não sei como devo me mover e eu não sei como devo me sentir, as quais identifiquei como bloqueios mais aparentes, para que em três seções, eu as trabalhe, para diminuir a frequência com que aparecem.

CAPÍTULO 1- TRAJETÓRIA ATORIAL.

1.1 – Edmundo, meu primeiro contato com solilóquios shakespearianos.

O personagem Edmundo, da peça *Rei Lear* (1605), foi meu papel introdutório ao universo das peças de William Shakespeare, como um aprendiz de ator. Foi no primeiro semestre do ano de 2012, na disciplina Interpretação Teatral I, sob a orientação do Professor Fernando Villar, que o primeiro solilóquio de Edmundo, do Ato I cena II, nos foi apresentado pelo professor, como um exercício a ser utilizado em diversas aulas como um método de aprendizado de interpretação. Recorrendo a exemplos, posso citar que naquele mesmo semestre o solilóquio teria servido tanto coletiva como individualmente, pois todos decorariam o mesmo texto para que desenvolvêssemos uma inaugural relação entre entendimento do personagem, texto, voz, relação do corpo com o espaço. Em que nós, alunos, desenvolveríamos uma proposta de cena, do texto dado.

Como leitor, *Hamlet* (1601) era a única peça que eu havia lido por inteiro do autor, antes de *Rei Lear*, que mais tarde naquele semestre me interessei por ler, para entender mais do contexto em que Edmundo estava. E mesmo sendo um pequeno solilóquio, ali se concentravam muitas ideias e sentimentos que o pretendente a ser ator podia trabalhar, pois Shakespeare é o autor que, dentre os que conheço, o que mais transmite sentimento por palavras. E isso me despertou interesse em construir aquele personagem, e criei uma conexão, um querer fazer daquele trabalho o melhor possível. Uma oportunidade de abraçar a vontade de atuar com o presente de ter um grande personagem e texto para se trabalhar. Mesmo que por pouco tempo, a duração de um semestre.

Para ajudar-me a construir Edmundo primeiro assisti a várias adaptações de peças de Shakespeare para filmes, não necessariamente da peça *Rei Lear*, além de filmes inspirados no período em que ele viveu; biografias; etc. Para ter base na minha confecção do personagem assisti a adaptações principalmente da emissora de televisão britânica British Broadcasting Corporation (BBC), que me traziam para o ambiente da época dele. Como *Ricardo II* (2012, com Ben Whishaw como *Ricardo II*) *Henrique IV, Parte I e II*

(2012, com Jeremy Irons como *Henrique IV*) e *Henrique V* (2012, com Tom Hiddleston¹ como *Henrique V*) e o mais proeminente alvo de estudo e apropriação de elementos quanto a atuação, dado pela adaptação de *Hamlet* (2009, com David Tennant como Hamlet).

Estes filmes apresentavam uma interpretação verossímil, que me trazia a época e as situações que os personagens estavam. Utilizando *Hamlet*, com David Tennant, como exemplo, pois este filme obteve algo peculiar em mim. Eu acompanho o trabalho de Tennant desde 2005, e neste personagem em particular, sua interpretação fora tão convincente, que acabei utilizando um de seus métodos de atuação. Tennant usa bastante de sua expressão facial para imprimir verdade em sua interpretação, sendo algo que acabei tomando dele, e tenho tentado utilizar de forma não histriônica, mas de forma verossímil ao momento.

Com Edmundo eu tentei fazer o que o ofício de ator demanda, e por meio de estudos fora da sala de aula, preparar meu corpo, para transmitir o que, pela minha impressão, o personagem requeria, como estar pronto para a cena, com o corpo livre para se mover organicamente, e dizer as palavras, sabendo para quem, no espaço, eu as estava direcionando.

Com esse primeiro contato com Shakespeare deu-se a entender o verdadeiro prazer e entendimento do ofício atorial, de ser aquele personagem. E foi uma visão que se deu através de um solilóquio, algumas falas de um personagem, que mesmo retirada de contexto, nos entregava informações por demais para que compreendêssemos a situação que ele se encontrava.

As falas, na obra de Shakespeare, tomando *Macbeth* como exemplo, demonstram o domínio do autor quanto a linguagem, para propor diversas ideias que mudam ou são reforçadas a cada aparição de um novo motivo para que a ideia anterior se mostre falha e uma nova e mais intrigante seja perfeita para ser pensada. Às vezes em uma mesma sentença o personagem mudara de opiniões duas, três vezes, e o que para mim, deixava o personagem “mais vivo”, “mais ativo” ao momento.

¹ Hiddleston participou da companhia de Declan Donnellan, a Cheek by Jowl, nas montagens de *The Changeling* (2006) e *Cimbelino* (2007).

Nós obtivemos estranhamento, a princípio, ao nos depararmos com algumas falas do texto, e por vezes, recorriamos ao texto original em inglês, ou a livros que destrinchavam o que era dito por cada personagem, pois as imagens que determinado personagem detalhava não estavam claras o suficiente para nós, para que enxergássemos e transmitíssemos para a plateia. E para tanto, grande parte do trabalho de mesa foi o estudo textual, pois obtivemos um impacto com um texto que fala sobre assuntos atuais, e com diversas referências aos reis e a bruxaria no tempo de Shakespeare, a Grécia Antiga, e a áreas de conhecimento do próprio autor.

Por ser meu primeiro trabalho universitário, e por trabalhar com uma obra daquele que é considerado por muitos como um dos, ou o maior dramaturgo de todas as eras, sendo um dos mais montados e conhecidos; senti-me afortunado e pesaroso também. Eram anseios e desesperos de um iniciante dos palcos e no ambiente acadêmico. Antes de entrar na universidade, havia praticado muito pouco, não conhecia os limites de meu corpo, de minha voz, de minha atenção.

Voltando a Edmundo, a sinceridade, a presença requerida por este personagem é algo que talvez tenha se perdido ao longo da minha graduação, ao passar das disciplinas, com outros personagens. O que havia feito com Edmundo ao longo daquele primeiro semestre foi utilizar-me de ferramentas que ao me deparar com o livro de Declan Donnellan, *O ator e o alvo*, eram configurados como ações do trabalho invisível do ator. Toda a pesquisa do ator faz parte de seu trabalho invisível, em que busca um estudo aprofundado de questões teórico-práticas, que favoreceriam a comunicação para com a plateia por ser o interlocutor entre texto e público. Enquanto que a interpretação, a performance, para uma plateia, faz parte do trabalho visível.

Cada disciplina pela qual passei no departamento de Artes Cênicas serviu a propósitos específicos, desde aumentar meu repertório artístico a abranger autores diferentes, como Chechov, Stanislavski, Meierhold, Kusnet, Laban, Lecoq, Goldberg, Grotowski, Barba, e abordagens destes autores de modos variados por parte dos professores. No entanto, não posso afirmar que consegui reter informações suficientes para chegar em um Projeto de Diplomação adequado ao que a disciplina propunha.

Parte desta constatação é dada ao refazer meus passos durante o curso e outra parte ao avaliar o nível de espontaneidade com a qual pratico o ofício atorial que escolhi, nas

últimas semanas do mês de novembro de 2015, mês este onde fiz parte da montagem de *Macbê: sangue chama sangue*.

Enquanto no primeiro semestre minha percepção sobre a duração do período que passamos experimentando o fazer teatral com intento de adquirir vocabulário expressivo e teórico-prático atorial não era crítica, nos semestres seguintes senti uma repetição quanto à forma da utilização do tempo em sala de aula. Passávamos bastante tempo concatenando para escolher um texto, ainda que fossem diferentes autores, professores e técnicas, o tempo de experimentar parecia-se dilatado pelos primeiros três meses, para que em um final de disciplina arranjássemos às pressas um resultado disciplinar a ser avaliado e mostrado ao público, mas que era dado o valor de exercício.

Acredito que resultados de disciplina nos quais se restringem a serem postos como desfechos inacabados e momentos atoriais em que os alunos não necessariamente possuem o domínio de empregar o que foi posto na disciplina em um espetáculo, tendem a diminuir o valor educacional da disciplina. Gostaria de ter tido mais contato com disciplinas que davam o resultado das mesmas como espetáculo e que os alunos-atores teriam que lidar com suas consequências, quanto ao nível de compreensão técnica e quanto a como o ator o emprega em cena. Deste modo meu trabalho invisível, feito fora de sala, afetaria cada vez mais meu trabalho visível na disciplina. Desejei que houvessem disciplinas voltadas apenas para a experimentação e pelo menos uma para se formular um espetáculo, para adquirirmos maturidade cênica mais cedo no curso. Talvez ambas conversassem, e ainda existisse uma terceira que fosse para planejarmos os detalhes do espetáculo do semestre seguinte.

Com Edmundo eu possuía o trabalho invisível ativo, de pesquisa referencial e utilização do que era dado em sala de aula, porém em outras disciplinas o trabalho invisível tornava-se o dia a dia da sala de aula, em que poderia fazê-lo durante as aulas, a ponto de não reter especificidades que me ajudariam a compor personagens de minha escolha pessoal.

Deste modo, chego a montagem de *Macbê: sangue chama sangue* sem um claro desejo do que queria que o espetáculo transparecesse. O que me tornou inapto a transcrever um roteiro, mesmo que experimental, da peça a qual esta diplomação está baseada. Então, minha opinião foi moldada ao longo do primeiro semestre de 2015, por meio de opiniões variadas dos demais colegas de turma ou da professora ministrante da

disciplina, Felícia Johansson. Sendo que meu desenvolvimento atorial para o segundo semestre, obtive influencia também dos elementos que foram apresentados pela banca examinadora do primeiro semestre de 2015.

O escritor inglês, romancista, roteirista de banda desenhada/quadrinhos e de televisão, Neil Gaiman, disse em um discurso realizado para os formandos da University of the Arts, na Filadélfia, mencionando o início na carreira de artes:

Quando você começa em uma carreira nas artes, você não tem ideia do que está fazendo. Isso é ótimo. Pessoas que sabem o que estão fazendo, sabem as regras, e elas sabem o que é possível e o que é impossível.²

Se um aluno inicia um curso de artes com ideias claras do que é impossível e do que é possível para ele, então, pode começar a criar regras que o limitam; regras tais como a de que: "nunca conseguirei alcançar a qualidade de movimento de certa pessoa" ou "aquele nível de expressão vocal é algo que nunca conseguirei atingir". E este tipo de pensamento inibe o ator de experimentar, ou de “se jogar na proposta”, como tantos professores neste curso mencionam. Também vejo conexão, no que mencionarei em capítulos futuros, sobre o que autor Declan Donnellan diz sobre criação e descoberta. E que, formulando um exemplo meu seria sobre o que contribui mais para o ator: criar um modo de andar para seu personagem, e engessa-lo ao longo do tempo, criando uma regra que diz que só é possível ele andar daquele jeito, ou, de fato, descobrir como ele anda, sem pensar no impossível.

Utilizo desta relação entre o possível e o impossível, pois para Gaiman, nas artes: as pessoas que não testaram os limites do possível, indo além deles, são as mesmas pessoas que criaram as regras do que é possível e do que é impossível. Neste semestre de apresentações, procurei transitar pelo que achava impossível de acontecer no primeiro semestre de apresentação de *Macbê*, como descobrir o que me estimularia em cada uma das cenas.

Com Edmundo, eu possuía o que agora posso pôr em palavras, seria o pensamento de que o impossível é um conto contado por tolos, aqueles que não se preocupam em elucubrar meios de evoluir em sua atuação. Felícia Johansson, nossa diretora no Projeto de Diplomação e Diplomação em Interpretação Teatral, disse na aula de 6 de novembro

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=plWexCID-kA>>. Acesso em 21/10/2015. Tradução feita pelo autor deste trabalho.

de 2015, que, parafraseando-a: “o trabalho do ator é um “trabalho epifânico”, do momento; alguns dias você o faz bem, e outros, por mais que você tenta, não consegue.” Relacionando a epifania, sendo agente resultante do momento em que o ator deixa-se experimentar as situações em que se encontra como personagem, e com resgates da ideia de Gaiman, juntamente com a de Donnellan, me permitem guiar-me nos nortes desta busca pela melhora do trabalho visível, por meio do trabalho invisível.

A seguir, apresentarei um breve apanhado de informações sobre o trabalho realizado por Declan Donnellan e seu parceiro Nick Ormerod, à frente da companhia de teatro Cheek by Jowl.

.

CAPÍTULO 2 - DECLAN DONNELLAN E MEU OBJETO DE ESTUDO.

2.1 – Uma breve passagem pela carreira de Donnellan e objetivos de seu teatro.

Declan Donnellan nasceu em Manchester, em 4 de agosto de 1953. Seu parceiro Nick Ormerod, em Londres, em 9 de dezembro de 1951. Eles se conheceram na Universidade de Cambridge onde estudaram Leis. Formaram o grupo Cheek by Jowl em 1981, depois de um período em que estiveram trabalhando separados e juntos como diretor e encenador em vários teatros alternativos (DELGADO e HERITAGE, 1996, p. 80)³.

O trabalho de ambos é inteiramente centrado no ator, e a relação que o ator conquista com a plateia. O ofício de dirigir e encenar, dos dois, é focado em remover qualquer coisa que irá perturbar a proximidade de ator e espectador, e isto pode ser visto em suas apresentações ao redor do mundo, em que Donnellan e Ormerod têm desenvolvido suas habilidades em encontrar a essencial e absoluta experiência do teatro (DELGADO e HERITAGE, 1996, p.80)

Seu teatro é baseado em mostrar, não fingir. Ambas, direção e encenação, dão espaço ao ator como contador da história, e não tentam esconder ou dissimular por trás do aparato ou mecanismos do processo teatral (DELGADO e HERITAGE, 1996, p.80)

Em ambas Cheek by Jowl e o Royal National Theatre, onde Donnellan se tornou diretor associado em 1990, eles têm consistentemente escolhido trabalhar em clássicos da literatura europeia, com Shakespeare encabeçando a lista de dramaturgos, que incluem Wycherley, Racine, Etherege, Corneille, Ostrovsky, Sófocles, Lope de Vega, Lessing e Ibsen (DELGADO e HERITAGE, 1996, p. 80)

Todo o trabalho deles, seja de Sófocles ou musicais americanos, é caracterizado com o mesmo desejo de construir uma estrutura que irá libertar o ator a reinventar a peça

³ Traduções e paráfrases feitas pelo autor deste trabalho.

espontaneamente toda vez, para encontrar regras que irão libertar o ator (DELGADO e HERITAGE, 1996, p. 80).

Seus métodos de ensaio permitem o diretor, encenador e ator a colaborar e explorar sem imposição de uma intenção totalmente diretorial. Este aberto e acessível processo reflete o modo em que a Cheek by Jowl tem procurado democratizar a paisagem cultural da Bretanha com performances de peças clássicas em locais improváveis em pequenas cidades. Com sua companhia e no Royal National Theatre, eles têm rigorosamente prosseguido com a política de elenco completamente integrado, e elencando de acordo com o talento artístico e não simplesmente pela cor de pele. A empresa colaborativa que eles possuem fez suas vidas criativas e também mantém regulamente o mesmo diretor musical (Paddy Cunneen), a diretora de movimento (Jane Gibson), e, quando trabalhando com a Cheek by Jowl, a diretora administrativa (Barbara Matthews) (DELGADO e HERITAGE, 1996, p. 81).

Seu envolvimento em peças de Shakespeare inclui *Otelo* (em 1982), *Péricles* (1984), *Sonhos de uma noite de verão* (em 1984), *Noite de Reis* (em 1986,1987), *Romeo e Julieta* (em 1986), *Macbeth* (em 1987), *A tempestade* (em 1988), *Hamlet* (em 1990), *Como gostais* (em 1991,1994), *Medida por medida* (em 1994) *Conto do Inverno* (em 1997), *Muito barulho por nada* (em 1998), *Rei Lear* (em 2002) (DELGADO e HERITAGE, 1996, p. 80, 82). Além de *Cimbelino* (em 2007) e *Tróilo e Créssida* ⁴(em 2008). A *Cheek by Jowl* apresentou-se no Brasil em 1991, com *Como gostais* ⁵, em Brasília, São Paulo, Recife e Rio de Janeiro e em 1994, com *Medida por medida* ⁶, desta vez incluindo Belo Horizonte e não se apresentando em Recife (CHEEK BY JOWL, 2013).

2.2 – O livro de Donnellan: *O ator e o alvo* (2005)⁷.

O livro *O ator e o alvo* apresentou-se como um resgate de elementos que permearam meus anos de vivência teatral no curso de Artes Cênicas da Universidade de

⁴ Disponível em: <<http://www.cheekbyjowl.com/productions.php>>. Acesso em: 01/12/2015.

⁵ Disponível em: <http://www.cheekbyjowl.com/as_you_like_it.php#previous> Acesso em 01/12/2015.

⁶ Disponível em: <http://www.cheekbyjowl.com/measure_for_measure.php#previous>. Acesso em: 01/12/2015.

⁷ Todas as citações deste capítulo e dos posteriores foi feita pelo autor deste trabalho.

Brasília, colocando nomes aos elementos e facilitando minhas conexões com o que foi dito no decorrer dos semestres. Declan Donnellan escreveu o livro primeiramente em russo e depois retrabalhando-o em inglês para publicações em 2002 e 2005. Donnellan cultivou observações analíticas sobre o trabalho do ator através de seus anos de experiência no campo teatral, fazendo com que seu livro seja repleto de epifanias e metáforas sobre o trabalho atorial visível e invisível.

Donnellan destrincha a atuação, mostrando que ela nada mais é do que uma série de elementos que ao se desenvolverem consonantes, conseguem emergir vida, ação, sentimento, toque, prazer, afeto, para o ator e para o (os) indivíduos que ele almeja atingir; aos que fazemos este ofício para. No entanto, para que esta conexão entre a plateia e o ator aconteça, ele deve estar liberto no palco, de forma que sua fala e sua movimentação pareça espontânea, e não ensaiada. Muitos atores, e eu incluso, tentam ter o controle do que fazem no palco, de forma a estar ciente do próximo passo, e racionalizando como fazê-lo, porém, ter uma atuação controlada é o oposto de estar liberto no palco. E o controle leva ao bloqueio, a uma atuação estanque, sem atrativos e sem nuances.

Donnellan refere-se aos bloqueios retomando o que ele constata de atores na sala de ensaio: “Atores frequentemente usam as mesmas palavras quando se sentem bloqueados. [...] estes pedidos de ajuda podem ser classificados em oito categorias ” (DONNELLAN, 2005, p.12) Oito categorias de bloqueios, as quais ele apelidou de as pernas da aranha, que são: Eu não sei o que estou fazendo, que é sobre o ator que constata que está perdido na sala de ensaio, pois deveria saber o que fazer, mas este saber foi negado a ele. Eu não sei o que eu quero, sendo uma perna conectada a primeira, pois o ator que não sabe o que está fazendo na sala de ensaio, também não compreende o que quer e o que o personagem quer, e o que fazer para obter estes quereres. Eu não sei quem eu sou, é sobre o ator querendo responder esta pergunta que pessoas passam a vida inteira tentando responder, mas não conseguem. É também sobre o ator tentando criar o personagem, ao invés de descobri-lo por suas ações no decorrer do texto. Eu não sei onde estou, é sobre o ator obtendo dúvidas sobre o espaço em que ele está, e como consequência não conseguindo movimentar-se de forma orgânica no percurso do espaço cênico. Eu não sei como devo me mover, está conectada com a perna anterior, pois ao não se saber o que fazer com seu corpo no espaço, o ator também não possui ideia de como o corpo de seu personagem irá movimentar-se. Eu não sei como devo me sentir, fala a respeito do ator tentar criar sentimento e controlar emoções. Eu não sei o que estou dizendo é sobre o ator

apenas dizer as palavras escritas no texto, pensando que será o suficiente para a compreensão da plateia. E, por fim, Eu não sei o que estou interpretando, é sobre o ator predizendo o que está interpretando antes de interpretar.

As pernas da aranha são bloqueios que os atores encontram durante o processo de atuação, e que acontecem pela conexão entre alvo e ator não existir. Utilizando de três das pernas da aranha que mais me desestabilizaram durante o processo de Projeto de Diplomação, as trabalhei, no semestre seguinte, de forma a usar o que Donnellan tem a dizer sobre elas, para melhorar minha experiência de atuação.

Para adentrar no território dos bloqueios, antes, deve-se pensar para quem o ator está atuando, pois, se de início, a percepção sobre o destinatário de seu trabalho, que também é um componente do trabalho do ator, seja ele plateia ou parceiro de cena, for clarificada, sua possibilidade de interação com o mesmo será maior.

Esta interação conexa entre atores e plateia é o que Donnellan procura em seu teatro. E para tanto, o ator deve possuir um alvo. O alvo é o elemento do espaço em que o ator desenvolve uma intrincada relação, de forma a alimenta-lo e ser alimentado de volta, fazendo com que as ações do personagem existam em decorrência da interação do ator com o alvo. Para tanto, o alvo possui regras, sendo elas: sempre existe um alvo, o alvo sempre existe do lado de fora (do ator), e de uma distância mensurável e o alvo existe antes de você precisar dele. Segundo Donnellan:

Você nunca pode saber o que está fazendo até saber primeiro para o que o está fazendo. Para o ator, todo o “fazer” deve ser feito *para* algo. O ator não pode fazer nada sem o alvo. [...] O alvo pode ser real ou imaginário, concreto ou abstrato, mas a inquebrável primeira regra é que por todos os momentos e sem nenhuma exceção, deve-se haver um alvo (DONNELLAN, 2005, p.17).

O ator e o alvo são coisas separadas, e pelo que entendo, Donnellan propõe que o alvo te afete, e que você deixe ser afetado, para que assim o jogo teatral aconteça. O alvo estará lá para quando você precisar dele, mas você precisa descobri-lo primeiro e interagir com ele. Segundo ele: “os olhos têm de ver algo, seja real ou imaginário. E o impulso, e o estímulo e a energia para anunciar. [...] provém de imagens específicas, de fora do cérebro e não de dentro ” (DONNELLAN, 2005, p.20).

Significando que é preciso estar atento a impulsos externos, e ao alvo, que assim que descoberto te dará a energia para a interação. Se eu racionalizar por demais, deixando que meu cérebro encontre modos forçados para que eu ande, para que eu fale, para que eu mova a palma de minha mão para determinada direção, de modo controlado, denotará uma falta de interação com o alvo, pois estarei relacionando-me apenas comigo. Assim me tornando cativo e não me permitindo descobrir o alvo. Donnellan também menciona:

O alvo ativo localiza a energia de fora de nós, para que então possamos [...] reagir a isso [...] o alvo se torna uma bateria externa. [...] Então, ao invés de sempre ficar pensando ‘O que estou fazendo’, é de mais ajuda pensar ‘O que o meu alvo está fazendo?’ Ou melhor ‘O que o alvo está me fazendo fazer?’ (DONNELLAN, 2005, p.24).

A energia que o alvo produz, sendo uma bateria externa, é o que metaforicamente se entende como o estímulo alheio ao ator que contribui para que seu personagem seja atingido e assim modificado no espaço, fazendo com a cena não fique estagnada. E ao discorrer sobre a nutrição, e a energia que o ator recebe ao pôr-se como receptor do alvo, Donnellan comenta:

Atores são nutridos pelo que veem do mundo afora. De fato, a palavra *teatro*, vem do grego *theatron*, que significa ‘um lugar para ver’. Podemos ser nutridos pelo que vem de dentro e pelo de fora? [...] é possivelmente verdade, mas não tão útil. Irá ajudar mais [...] transferir todas as funções internas, tudo que o move, sentimentos, pensamentos, motivos, de dentro e realocar esses impulsos para o alvo. O alvo então energizará [...] tanto quanto uma bateria que fornece força quando necessário. [...] O ator abdica poder para o alvo. O ator só pode atuar em relação a coisa que está do lado de fora, o alvo (DONNELLAN, 2005, p.22).

O ator é nutrido pelo alvo, mas ele não pode cria-lo, porque ao criar o alvo, o ator retornará a ideia de que ele está comunicando-se apenas consigo, e consequentemente deixando o alvo de lado. De acordo com Donnellan “‘a ‘descoberta’ sempre ajuda mais do que inventar ” (DONNELLAN, 2005, p.21). Utilizando a ideia de que precisamos de descobrir o alvo, então, inventa-lo nos bloqueará, e sinalizará que não conseguimos encontra-lo, e por isso o inventamos, ao passo que o descobrir colocará o ator em prontidão fluida para ser afetado.

Donnellan quando se refere a especificidade do alvo, ou seja, quando se refere a ele estar lá, inerente a situação, pronto para ser enxergado, atenta-se a explicar sobre a

interação de diferentes corpos em relação ao mesmo alvo, ou de diferentes alvos em vínculo ao mesmo ator, dizendo:

Nós vemos alvos diferentes, mesmo quando olhamos para a mesma coisa. [...] A especificidade do alvo é diferente para cada um de nós. [...] O mundo exterior é sempre específico. A coisa que está do lado de fora, o alvo, só pode ser específico (DONNELLAN, 2005, p.23).

O alvo é específico, e ele pode despertar coisas diferentes em cada ator, além de que pode-se existir diferentes alvos em uma mesma cena. Segundo Donnellan “O que precisamos saber é que sempre existe um alvo, no entanto, pode-se haver mais de um ao mesmo tempo ” (DONNELLAN, 2005, p.26). Eu e o colega João Quinto, como Macbeth e Banquo em nossa primeira cena, a do Ato I, cena III; estamos na mesma situação, sendo afetados pelos mesmos alvos, que seriam as vestimentas de três bruxas e de um apresentador, o local onde estávamos, cheio de fumaça, e com praticáveis, e o modo de falar dos quatro. Mas o que nos movia na cena, o quanto fomos afetados por aqueles alvos, era diferente para cada um de nós. É claro que a cena nos conduziu diferentemente, presenteando-nos com importâncias em instantes distintos, porém, em um momento inicial, em que ambos estávamos vazios quanto ao conhecimento da situação, estávamos sendo energizados em quantias diferenciadas, e os sentimentos que esta energia nos trazia poderiam ser opostos, sendo que eu poderia estar com medo da situação, me sentindo “pequeno”, enquanto ele poderia vivenciar felicidade pela adrenalina de enfrentar um desafio novo.

Além de ser específico e individual, o alvo está em constante mutação, o que significa que ao observar esta transformação e entende-la, o ator também mudará, sendo que as mudanças do alvo contribuirão para a performance do ator. “ O alvo não somente está sempre mudando, como sempre está fazendo algo. E o que quer que seja que o alvo esteja fazendo deve ser mudado – por mim ” (DONNELLAN, 2005, p.24).

No Ato 1, cena VII, em que a colega Karina Carvalho, interpretando Lady Macbeth, faz meu personagem retomar suas ideias pregressas de matar o Rei, pode-se observar este tipo de mudança. Ela me afeta, mudando minha perspectiva, me dando razões para mudar minha opinião em relação a não matar o Rei naquele momento. Meu alvo inicial era seu pensamento em convencer-se a não fazer aquilo. E a medida que ela me entrega motivos para que eu fizesse aquilo, como que a possibilidade de ser encontrado cometendo o ato de assassinato era mínima naquela situação, pois o Rei estava

no castelo de Macbeth, e seus soldados estariam bêbados naquele momento, meu alvo muda. Meu alvo tornou-se ela e cada palavra que ela poderia me dizer, e para que logo em seguida o alvo fosse estabelecer uma conexão de afeto e paixão para com ela.

O alvo como aquele que energiza o ator contribui para a interação da cena, em que seu parceiro de cena, ou o seu alvo escolhido contribuirá para elevar o potencial de contracenar.

De uma forma lúdica, o alvo é o que ele é, o que ele precisa ser. Ele não é predeterminado pelo personagem, ou ator, mas descoberto por ele. O ator entra em cena sabendo o que acontecerá, o personagem não, mas mesmo sabendo, o ator deve tornar suas ações espontâneas e acredito que isto faça parte do achar o alvo. De acordo com Donnellan, para que não se confunda a proposição de se ter um alvo, ele explica que:

O alvo não é um objeto, nem um querer, nem um plano, nem uma razão, nem um intensão, nem uma meta, nem um foco, nem um motivo. [...] O alvo também não é o meu “foco”. Foco é uma palavra enganadora. Foco soa como se tivesse muito a ver com o alvo. Mas dizer: *‘Estou focado em algo’* é completamente diferente de dizer: “eu vejo algo”. E vale a pena usar um tempo para ponderar a diferença. O alvo precisa ser visto: meu “ponto de foco” implica que eu posso decidir entre focar em um ponto ou não. O alvo é o mestre. Mas o ‘ponto de foco’ soa mais como um servo. Para o ator pode parecer mais confortável escolher pontos de foco ao invés de reagir aos alvos. De fato, ‘escolher onde focar’ pode ajudar o ator a se sentir mais em controle. Mas esse controle particular não é um amigo de longa data. [...] escolher um ponto de foco pode esconder o mundo exterior e todo o nutritivo estímulo, por isso tende a realocar no interior do ator aquelas energias que são de maior ajuda localizadas externamente (DONNELLAN, 2005, p.27).

Então, a tentativa de nomeação do alvo como um foco no espaço, pelo qual estou fazendo certa ação não me ajuda tanto quanto pensar que o alvo é algo que eu tenho que achar, não importando a situação, pois será o que contribuirá para a contracenar e para meu desenvolvimento no espaço. Controlar o foco no espaço, levará ao bloqueio, a limitação de minha visão quanto ao todo. E este contato com o alvo me leva a tomar decisões, durante os ensaios e apresentações quanto ao que eu faço em cena.

E para descobrir o alvo, o ator deve estar atento aos estímulos, porém, segundo Donnellan, o ator busca a concentração, ao invés da atenção, e isto não é benéfico para o ator. Donnellan tem a dizer que a concentração:

Mas, lembrando que concentração pode destruir a atenção. Você não pode prestar atenção em algo e se concentrar nele ao mesmo tempo. [...] Atenção é sobre o alvo; concentração é sobre mim. Se eu me concentro de mais em um objeto externo, ou se eu me concentro muito em outra pessoa, algo estranho acontece. Eu gradualmente vejo cada vez menos e termino percebendo como eu vi a outra pessoa. Em outras palavras, isso acaba sendo sobre mim. Concentração se mascara como sendo sobre o outro; mas não é. [...] Escolhemos concentração acima de atenção porque podemos ativar a concentração. Atenção é diferente. É dada e precisa ser encontrada. (DONNELLAN, 2005, p.28).

Quando Donnellan fala sobre concentração e atenção, é como se a concentração é o que se faz antes de entrar no palco, e dentro do palco, é a atenção que impera. Quando o ator está atento a estímulos, não importando quando eles apareçam, a reação poderá ser mais espontânea do que se concentrar em um foco e perder a percepção do todo.

Macbeth, por ser uma peça bastante imagética, os personagens constantemente aderem a situações em que interagem com objetos ou pessoas que não estão lá no momento, como uma adaga flutuante, ou a mancha que não sai da mão de Lady Macbeth, ou até as bruxas quando desaparecem e Macbeth tenta fazer com que elas fiquem, ao interagir com as direções em que elas poderiam ter ido. Para obter este contato imagético, utilizo de um trecho, em que quando usado, facilita a interação entre nós e o que não está lá no palco, mas que para os personagens está:

‘olhar para’ é bem diferente de ‘enxergar’. [...] ‘Olhar para’ implica que eu escolho onde colocar o meu foco. ‘Enxergar’ presta atenção no que já existe. Eu posso olhar para algo sem enxerga-lo. Enxerga-lo implica que o que é visto terá sua liberdade para me surpreender, de ser diferente do que eu esperava (DONNELLAN, 2005, p.29).

Isto acontece quando as bruxas somem na primeira cena, e eu tento enxerga-las ao invés de apenas olhar para um lugar vazio, onde elas estavam uma vez.

No próximo capítulo empregarei um contato maior entre o que *O ator e o alvo* relata e o como utilizei em meu dia a dia no trabalho atorial na montagem de *Macbê: sangue chama sangue*. Utilizando-me de três pernas da aranha: eu não sei onde estou, eu não sei como devo me mover e eu não sei o que devo sentir. Focando, em uma primeira seção a discursar sobre a primeira perna que escolhi trabalhar: eu não sei onde estou. Esta perna aborda a relação do ator com o espaço cênico, e os bloqueios que se obtém uma vez que o alvo não está claro ou não foi descoberto pelo ator.

CAPÍTULO 3 – APLICABILIDADE DE *O ATOR E O ALVO* (2005) NO PROCESSO TEÓRICO-PRÁTICO DESTE ATOR.

3.1 – Perna 1 – “Eu não sei onde estou. ”

A primeira perna da aranha que discutirei é a quarta perna a ser apresentada no livro *O ator e o alvo*. A perna “Eu não sei onde estou” refere-se à interação do ator com o espaço ou espaços propostos pela montagem, e a liberdade que o ator poderá adquirir uma vez que compreenda suas limitações atoriais no espaço e seu trabalho em desmantela-las. Para Donnellan, não saber onde se está, pareceria com “ uma reação instintiva, uma simples e emocional expressão do medo ” (DONNELLAN, 2005, p.127).

Para Donnellan é importante que o ator possa descobrir tudo o que ele pode fazer no espaço, como por exemplo, correr, pular, inclinar, sair, voltar, socar, balançar, dançar, rastejar, rolar. E uma vez descoberto quais as oportunidades e limitações de seu corpo no espaço, será o momento em que poderemos definir a tarefa de descobrir o que o espaço permitirá o personagem fazer. Segundo Donnellan o personagem e o ator têm espaços distintos, sendo que o ator não deve ser uma vítima do espaço, embora o personagem deva, fazendo com que o ator trabalhe em descobrir quais liberdades e restrições o espaço impõe e permite ao personagem (DONNELLAN, 2005, p.125)

Uma grande parte de meu entendimento sobre o processo de localizar bloqueios como ator é entender que o corpo é um intrincado de forças complementares que forja alianças para que você se mova pelo espaço cênico. O alvo te energiza, ele te motiva e entrega a razão para você fazer determinada ação, você se desfaz do controle racional corpóreo, deixa a racionalização para trás, descobre os alvos e interage com eles, deixa ser afetado por essa energia que emerge do chão, passando por seus pés, canelas, joelhos, pernas, tronco, braços, pescoço, cabeça; tenta não controlar seu corpo, pois cada vez que você o tentar controlar, ele se enrijece, tornando mais difícil a movimentação.

Este tipo de constatação é a exata transcrição do sentimento relatado por Simone Reis, na banca avaliadora de Projeto de Diplomação, quando se refere a: “você têm corpos robóticos, cheios de preocupação. O que torna a apresentação monótona. Faltam

modulações para além do corpo rígido, formatado ” (julho de 2015). Uma das formas que encontrei para quebrar este corpo robótico fora explorar meu corpo no espaço cênico, em ordem me libertar agindo como receptor ao que o espaço me propunha.

Ao longo da disciplina de Projeto de Diplomação, me sentia fraco, como se o espaço estivesse me engolindo cada vez que entrava na sala de ensaio. O ponto de vista de Donnellan em explorar o espaço, descobrindo o que o seu corpo pode fazer nele, embora algo simples de se observar; não me ocorria. E é algo que em cada ensaio melhorou, aperfeiçoou, embora eu não estivesse buscando a perfeição, a escalada estava sendo feita. A interação com o espaço, ou espaços, pois para as apresentações, os espaços foram diferentes, em diferentes teatros, possuindo em mente o princípio de Donnellan, facilitava meu relacionamento para com o espaço.

Em cada ensaio percorria o espaço dramático de ponta a ponta, sem refrear meus movimentos, tentando fazê-los o mais fluido possível. Conhecer o espaço retoma a aspectos do curso, precisa-se se aliar ao espaço para que ele te ajude, como se, de maneira lúdica, você respeitasse e interagisse com o espaço, para que ele te respeite e interaja com você. Uma troca de energias, o espaço te energiza, tornando-se o seu alvo, para que você demonstre essa energia, irradiando-a para o espaço. Uma das primeiras coisas que faço ao entrar no espaço é ver o que ele me propõe hoje, mesmo sendo o mesmo espaço, ele pode me energizar diferentemente do dia anterior, se eu assim propor e me permitir senti-lo.

Donnellan faz perguntas que podem ser respondidas cada vez que entro no espaço dramático, como: O que todos esses alvos permitem ao corpo de seu personagem fazer? O espaço vai forçar o seu personagem a se mover? O chão vai deixá-lo (a) andar nele? Ou deixá-lo (a) correr? (DONNELLAN, 2005, p.126).

De acordo com Donnellan, o ator deve impedir-se de entrar no caminho do que vê, e depois, impedir que o personagem bloqueie o que o ator veja. Deste modo a relação personagem-ator age com o ator observando por dentro de seu personagem e dentro do que ele enxerga, vendo o que ele vê. Não tentando controlar o que o personagem enxerga, seria uma forma de impedir-se de bloquear o que o personagem vê, e então, deixando-se contaminar pelo que ele vê (DONNELLAN, 2005, p.126).

Um de meus bloqueios se dava por deixar-me fazer o que queria no espaço, andar quando quisesse, sem aparente motivo, e que dava a sensação de “formigueiro”; estar andando em um formigueiro, desconfortável, sem saber como se adequar à situação. Donnellan menciona que o ator deve pensar em querer ser livre no espaço, mas o medo o confunde e o faz substituir a liberdade pela independência, pois a independência pode acarretar em bloqueios, fazendo com que o ator seja independente para com os alvos que o restringem no espaço, e que oferecem razão para que ele ande no espaço (DONNELLAN, 2005, p.127).

Donnellan remete a este tipo de bloqueio quanto à independência do ator no espaço, ao referir-se sobre o que o ator pode fazer para trabalhar contra este bloqueio:

O ator deve renunciar a toda independência do espaço, e procurar por todas as restrições e fugas oferecidas para e impostas ao corpo do personagem no espaço. [...] Você não pode estar perdido no espaço. Não existe algo como um vazio. [...] A prisão do personagem é a liberdade do ator. [...] O mundo nem sempre faz o que queremos, e nós não gostamos muito disto. Mas esta capacidade do mundo de agir independentemente ajuda [...] O alvo deve ser independente [...] em ordem de te libertar; a sua liberdade reside inteiramente em perceber que o alvo é seu mestre, servo e guia (DONNELLAN, 2005, p.128).

O personagem é um tipo de espaço que o ator habita, o trabalho do ator deve-se direcionar também a “procurar pelo que já está lá fora, ao invés de construir coisas dentro. Deixe você encontrar ao invés de inventar. Deixe-se imaginar que as decisões já foram tomadas; que você só deve as descobrir ” (DONNELLAN, 2005, p.128,129). Donnellan aconselha ao ator ser curioso, e não criativo, pois a curiosidade o levará a descobrir o que já existe e está para ser visto, tornando o processo fluido, enquanto a criatividade confundirá seu processo, tornando-o engessado. Então, utilizei da curiosidade a meu favor, e estive curioso pelo que meu personagem poderia fazer no espaço, movendo-se, saltando, engatinhando, ou apenas caminhando.

Embora o ator busque a liberdade no espaço, ele também deve perceber que o espaço apresenta regras. Para Donnellan o personagem pode obedecer às regras que o espaço apresenta ou pode tentar desobedecer. Pois os “Personagens normalmente tentam quebrar as regras do espaço ” (DONNELLAN, 2005, p.130).

Macbeth e Banquo, em nossa montagem, interagem com bruxas que podem estar aparecendo em qualquer parte do palco, então minha atenção era levada para o lugar onde elas iriam aparecer, e para aparentar esta sensação do movimento rápido do desconhecido

que estava perto de mim e agora se moveu para longe, foi um dos desafios, que com o entendimento do espaço e o que posso fazer nele, me facilitou a jornada.

Se permitir ver o espaço, para assim interagir com ele, é o que Donnellan diz, na citação a seguir; tomando este entendimento de que o ator vê um tipo de espaço e o personagem vê um mais complexo, engrandece, de certa forma, a cena, tornando-a mais enfática ao olhar do espectador, se você realmente enxerga este lugar completamente “alienígena” ao personagem; e não um palco “qualquer”, comum ao espectador de teatro, sem grandes adereços, somente com um caldeirão ao centro e praticáveis nas laterais; pois se o ator se enxergar em um lugar avesso ao lugar comum dele, facilitara a comunicação à plateia. Segundo Donnellan:

Para o ator o espaço é artificial. Até o mais realista deles. Mas o ator deve permitir que o personagem acredite completamente no espaço. O personagem deve ser convencido completamente da realidade de seus arredores. Caso contrário, o personagem não pode existir. Pois o personagem não pode existir fora de um contexto – um contexto em que ele acredita totalmente. O espaço em que o personagem pode amar e odiar, acalantar e tentar destruir. [...] A todo custo o ator não deve deixar que o personagem invente o espaço. O espaço deve estar lá preparado para o personagem vê-lo (DONNELLAN, 2005, p.130).

Parte de meu intento era tentar transmitir minha curiosidade pelo que o personagem via, e assim como Donnellan menciona, acreditando que o espaço era real, que, de fato, estava em um castelo, que estava em um programa de auditório alheio ao cotidiano de meu personagem, para citar ambientes que meu personagem perpassa.

No caso que mencionei, em que me sentia fraco e engolido pelo espaço, Donnellan explana, o que agora entendo como minha resistência quanto ao espaço, pois quanto mais me concentrava no que o personagem queria fazer, seu foco na cena, menos prestava atenção ao que o espaço me propunha. Ele se refere a seguir:

O espaço pelo qual nós andamos sempre nos resiste; até quando o ar está em conflito com nossos corpos. Estas resistências criam fricções e fricções produzem fogo, com ambos calor e luz. É importante, para você, experimentar quantas resistências possíveis. No entanto, quanto mais nos concentramos, mais nos perdemos dentro e nos tornamos insensíveis a estas pequenas resistências (DONNELLAN, 2005, p.131).

Caminhar pensando no andar do personagem me deixava cativo ao bloqueio; a falta de experimentação, e sim o premeditado andar “de madeira”, cristalizava o andar,

não conhecendo o que o espaço revelaria. Este tipo de andar, sem expressão, não apenas nos pés, mas no corpo inteiro, fora apontado na banca avaliadora, a falta de contato com o espaço, ou de entendimento da troca de energia com o mesmo, foi resultado da cristalização do movimento. Donnellan também se refere ao conflito do ator e espaço:

Nosso conflito com o espaço termina apenas quando morremos. E quando morremos emergimos com o espaço. A distância do espaço, diferença do espaço e conflito com o espaço são cruciais para as dinâmicas da vida. Então deixe você descobrir o quanto de Resistência o espaço exerce em seu personagem. Descobrir estas resistências ajudará você a se mover como seu personagem. Mas se, ao invés, você fizer decisões criativas conscientes sobre como seu personagem deve se mover, independente do espaço, então você irá se bloquear (DONNELLAN, 2005, p.132).

Para a próxima seção, usarei da perna “Eu não sei como devo me mover”, a quinta a ser relatada em *O ator e o alvo*. Ela possui uma relação intrínseca com esta perna que acabei de comentar nessa seção.

3.2 – Perna 2 – “Eu não sei como devo me mover. ”

A segunda perna com que lido é “Eu não sei como devo me mover. ” Para Donnellan: “Onde estou e como devo me mover são indivisíveis ” (DONNELLAN, 2005, p.138). O que significa que ter bloqueios no que confere a não saber onde estou, como sendo a perna que trabalhei na seção anterior e não saber como se mover nesta perna, fazem parte de bloqueios que se complementam. Donnellan assinala que o corpo do ator deve ser mantido em condição não para parecer estar bem, mas para permanecer vigilante e sensível a estímulos externos, e desta forma conectar fluidamente com os sentidos para que o alvo registre imediatamente.

Acredito que o alvo registra e interage com o que o ator se propõe a deixar-se sentir, pois o alvo é funcional uma vez que o ator se deixe enxergar-lo. Como Donnellan menciona: “Seu corpo deve estar tão vigilante que parece que seu sistema nervoso central imediatamente e automaticamente conecta seus músculos ao alvo. Idealmente ele irá responder sem pensar. Seus músculos devem estar abertos para o alvo ” (DONNELLAN, 2005, p.138). Então, quanto mais eu estabelecesse esta conexão entre a minha curiosidade

de ator em enxergar o alvo, e estar sensitivo para achá-lo, o desenrolar da cena aconteceria mais fluidamente.

Ao deixar meu corpo mais aberto sensitivamente a qualquer energia com a qual o alvo possa me entregar, o desenrolar das cenas tornou-se espontâneo, e me senti transmitindo verossimilhança na atuação. Uma vez que eu conseguisse estar livre para utilizar o espaço a meu favor e não me sentir diminuído por ele, possivelmente me abriria a receber a energia do alvo e enxergá-lo mais limpidamente. Isto me abriu a ir de encontro ao que Giselle Rodrigues disse, na banca avaliadora sobre: “Muitos de vocês se fecham em um lugar de interpretação. Falta nuances. Falta corpo entregue.” (julho de 2015)

O alvo apresenta distância em relação a mim, e percorri esta distância, aproximando-me ou distanciando-me, dependendo de como os alvos energizavam-me. Donnellan diz que “Se não existir distância, não existe caminho e então nenhum movimento potencial.” (DONNELLAN, 2005, p.138). Portanto me movimentava em relação ao alvo. E cada movimento que fazia teria de ser dependente do alvo. A este respeito, Donnellan fala que:

Não nos movemos no vácuo. Nos movemos somente por causa de outras coisas; nos movemos apenas no contexto de outra coisa. Um movimento ou um gesto é tão uma reação a uma ação quanto qualquer pedaço de texto. [...] Nos movemos primeiro e principalmente por vermos o alvo, e, mais precisamente, por enxergarmos o que o alvo já está fazendo (DONNELLAN, 2005, p.138).

Precisamente esta conexão entre mim e o alvo fora o que busquei. Como Giselle sugeriu na primeira banca avaliadora, já mencionada, eu precisaria de “Trabalhar organicidade do movimento”. Acredito que adquiri movimentos corporais orgânicos a medida que enxergava os diferentes alvos que deveria interagir, ao mesmo tempo que me relacionava com o espaço com mais afinco, como resultado a minha procura pelo alvo.

Uma das minhas vontades de início era a de ter um corpo expressivo, em que os dilemas que o personagem passava fossem transpostos pelo corpo assim como pela voz. E este foi um ponto em que falhei, pois no resultado da disciplina de Projeto de Diplomação, através de vídeos e conversas com o grupo, constatei que meu corpo estava apático e pouco ativo, sem fluidez, e me bloqueando facilmente, não tendo espontaneidade. Em busca de um corpo expressivo, acabei fechando-me por linhas de

bloqueio causadas pelo medo e por não enxergar os alvos no espaço. Exatamente nesta situação que Donnellan menciona:

Embora a expressividade do corpo seja crucial, “expressivo” é uma palavra carregada para o ator. Não podemos “expressar” nada em geral. Então quando vemos um ator que parece expressar algo fluidamente, o que realmente vemos é um ator que tem a graça, o talento ou treinamento, para não se bloquear. [...] No entanto, quando um ator ativamente tenta ter um corpo expressivo independente do espaço, então coisas alarmantes podem acontecer. Técnicas inúteis passam por um corpo superficialmente carregado, e a fluidez real do corpo fica mascarada embaixo de uma simulada fluidez (DONNELLAN, 2005, p.147)

Parte desta apatia desenvolveu-se por eu ter tido os músculos controlados forçosamente, e apresentando maneirismos. Maneirismos, falta de fluidez e de espontaneidade partem do corpo bloqueado, e pelo que Donnellan diz, uma forma de se livrar desses bloqueios, é ir de encontro ao alvo, experimentar ao máximo o espaço e deixar-se ser afetado pelo alvo.

3.3 – Perna 3 – “Eu não sei como devo me sentir. ”

Em *O ator e o alvo*, nesta perna é explanado a relação entre o ator e o alvo para fazer transparecer o sentimento. Eu não sabia o que estava sentido por não ter um alvo direcionado, e por tentar criar sentimento. Quando meu personagem enxerga suas mãos ensanguentadas, após matar o Rei, e percebe que o que fez não tem volta, meu entendimento da cena me disse inicialmente para apresentar o sentimento para a plateia através da expressão controlada e limitada, advinda de meu interior e que era irradiada de forma a criar empatia com o espectador. Esta linha de pensamento mostrou-se errônea, uma vez que ao controlar e tentar criar o sentimento por meio de um núcleo de energia interior, esta energia ao invés de ajudar me trazia bloqueio. Pois uma vez que eu pensasse que eu estava no controle da situação, meu personagem estaria posto em segundo plano, não falando por si, com seu sentimento não advindo de um alvo específico. E segundo Donnellan:

O alvo é o catalisador para o lançamento do sentimento. Nenhum sentimento pode ser acionado sem um alvo. [...] Quanto mais um sentimento constrói e exige ser lançado, mais indiscriminado nós podemos nos tornar sobre qual alvo nós vemos precipitar seu lançamento (DONNELLAN, 2005, p.162).

Para o segundo semestre, meu alvo para o Ato II, cena I (em que fora de cena, Macbeth mata o Rei Duncan e quando retorna está segurando duas adagas e suas mãos estão encharcadas de sangue) estava mais claro, eu via que o alvo seria o pensamento de frustração e constatação que o personagem obteve naquele momento. A compreensão de que daquele momento em diante a vida dele seria reflexo de suas decisões, e que suas ações deveriam ser um amontoado de carnificina se assim fosse preciso, me libertou como ator a continuar nesta linha, a de saber que ele não poderia mais voltar, e que sua vida seria o espiral de terror que ele mesmo montou, mas que ainda assim sua arrogância o moveria a pensar que não seria de todo ruim esta vida que conquistara.

Como pessoa, eu não tenho o controle total do que estou sentindo e não possuo claras respostas sobre o porquê de estar sentindo determinado sentimento. Assim sendo, tentar criar um sentimento para o personagem ou tentar ter controle sobre o sentimento do mesmo, não me ajudaria. O que me ajudaria era encontrar alvos que me energizariam de acordo com a situação, provocando diferentes sensações que me levaria a ter sentimentos de angústia, medo, desespero, raiva. Pois, segundo Donnellan:

Em termos práticos, todos os sentimentos dos atores são gerados no que eles enxergam. Sentimento não pode ser gerado por ele mesmo. O sentimento irá seguir o alvo, mas o alvo nunca irá seguir o sentimento. Qualquer tentativa de gerar sentimento independente do alvo irá paralisar o ator (DONNELLAN, 2005, p.163).

Para finalizar este capítulo, retorno ao que Giselle Rodrigues apontou, na banca avaliadora sobre eu transparecer a falta de confiança em cena, ao deixar-me estar com medo, e com corpo engessado. Estes aspectos citados, obtém sua base no que Donnellan escreveu e que citei acima “Qualquer tentativa de gerar sentimento independente do alvo irá paralisar o ator” (DONNELLAN, 2005, p.163). Parte deste medo nasceu da minha não descoberta do alvo, gerando sentimentos sem o contato, a descoberta do alvo. Eu pensava que sabia transmitir a raiva, a felicidade, o amor por Lady, por meio de minha atuação, mas o que estava verdadeiramente fazendo era por nomes aos sentimentos e jogá-los para a plateia sem direcionamento. O medo e a falta de descoberta do alvo inibiam-me e meu trabalho lutando contra ele se deu ao longo das disciplinas Projeto de Diplomação e Diplomação em Interpretação Teatral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como resultado da obtenção do aprendizado provindo do estudo e prática ao utilizar do livro *O ator e o alvo* como norteador de minha pesquisa, a resolução da montagem em forma de apresentação nos dias 02 de outubro, no CCB, 13 e 14 de novembro, no Anfiteatro 9, ICC Sul, UnB e 25 e 26 de novembro, no Teatro Plínio Marcos, no Complexo Funarte, foi mostrada para uma segunda banca avaliadora.

A banca de Projeto de Diplomação com Rodrigues e Reis não pode ser a mesma, por questões diversas e uma nova banca foi instituída, com os professores Fernando Villar e Nitza Tenenblat. Os dois professores assistiram o nosso Projeto de Diplomação no semestre anterior, no Teatro Plínio Marcos.

Antes da segunda banca avaliadora nos avaliar em definitivo, o que aconteceria depois de todas as apresentações, o professor Fernando Villar assistiu a duas sessões de *Macbê: sangue chama sangue*. As apresentações aconteceram nos dias 13 e 14 de novembro, no Anfiteatro 9, no ICC Sul, na UnB. Após estas sessões, no dia 20 de novembro, Fernando Villar nos ofereceu comentários críticos sobre o que havia percebido de nossa atuação na montagem, visando nossa melhora para as apresentações seguintes, que aconteceriam no Teatro Plínio Marcos. Um dos comentários era sobre a minha relação com Lady Macbeth, interpretada pela colega Karina Carvalho, dizendo que poderíamos deixar a relação de atração entre os personagens ser mais clara, e desejosa. Além de ter pontuado quanto ao modo como eu estava dizendo o texto, pois a minha voz, havia aprimorado quanto ao semestre passado, mas poderia melhorar ainda mais, fazendo com que todo o texto que eu dissesse, na montagem, fosse ouvido claramente, pois isto não estava acontecendo em todas as apresentações.

Após as últimas apresentações na Funarte, Fernando e Nitza, desta vez na banca avaliadora, elencaram elementos que poderiam ter se sobressaído e de melhora quanto a nossa atuação como grupo e individualmente. Atendo-se ao que foi conferido a mim, Nitza Tenenblat menciona que: “O corpo não estava refletindo totalmente o que estava sendo apresentando vocalmente. O corpo ainda estava um pouco travado” (novembro de 2015). Como Felícia Johansson disse ao longo do primeiro e segundo semestre de 2015, “o trabalho com o corpo é algo que deve ser exercitado por anos”. De fato, ainda possuo parca experiência neste aspecto, mas o trabalho com Donnellan me permitiu expressar-

me mais fluidamente e ver os alvos claramente. Moldar meu corpo enquanto recebo a energia do alvo e me relacionar com ele, ainda me falta, mas é um caminho que trilha no dia a dia do fazer teatral.

No entanto, Fernando Villar e Nitza Tenenblat apontam a melhora quanto a voz, além do contato em relação às atrizes com que me relaciono e que interpretam a personagem Lady Macbeth e segundo Fernando Villar: “a vontade do casal apareceu”. Isto se desenvolveu pela precisão do alvo, que me permitiu entender a situação corporalmente e vocalmente, e ser influenciado e influenciar minhas parceiras de cena.

Quanto à voz, devo um imenso obrigado a professora Sulian Vieira por auxiliá-los por este segundo semestre de apresentações. Foquei-me bastante em Donnellan nesta monografia, mas Felícia Johansson e Sulian Vieira me ajudaram bastante no dia a dia da sala de ensaios. O que Donnellan chamava de alvos, poderia ser o que Sulian Vieira chamava de atitudes, pois ambos serviam ao propósito do ator ser um comunicador mais claro do texto que está sendo dito. O que Sulian Vieira propôs foi um destrinchar do texto, agregando assim mais alvos para que eu estivesse atento. Este trabalho com ela e com o livro de Donnellan, me fizeram ter um contato maior com o material original de Shakespeare tanto vocalmente quanto corporalmente. Pois uma vez que meus bloqueios quanto ao espaço e ao que eu poderia fazer nele fossem minimizados, eu poderia comunicar-me melhor.

Quanto ao outro personagem que desempenhei, que ficou apagado nesta monografia, o Apresentador, no qual participo em duas cenas curtas, Nitza Tenenblat disse que: “(o Apresentador) poderia ter muito mais sarcasmo. Poderia ter um final mais potente se estivesse com este sarcasmo.” E que “o corpo parece o mesmo.” Enquanto Fernando Villar disse: “os alvos pareciam perdidos.” Confesso que meu trabalho quanto aos alvos do Apresentador foi feito com menos esmero que o com Macbeth. Parte disso foi o tempo, em sala de aula, que foi empregado em mostrar como trabalho visível, este personagem. E de fato, os alvos não estavam totalmente claros e meu trabalho invisível quanto a ele foi em menor grau. Porém, acho o personagem difícil, quanto a sua ironia, e os alvos para obtê-la.

Acredito que ambas tragédia e comédia sejam desafios a serem estudados e trabalhados. Minha resolução quanto ao meu trabalho atorial em *Macbê: sangue chama sangue* é a de que tenha sido ascendente, como Fernando Villar mencionou na banca

avaliadora e como eu pretendia. Graças ao estudo e aplicação do que foi escrito em *O ator e o alvo*, minha vontade pela descoberta do alvo, minha orientação por Fernando Villar, em Trabalho de Conclusão de curso, e seus comentários quanto a minha aplicação do que havia estudado, seja referenciada na conversa em grupo que nos concedeu antes da banca avaliadora definitiva, ou dada particularmente ao longo dos semestres, além das orientações diretoriais de Felícia Johansson e trabalho quanto às intenções do texto de Sulian Vieira.

O contato que obtive com o livro de Declan Donnellan fora muito prazeroso, pois sinto que cresci como ator, seja corporalmente, vocalmente ou espiritualmente, e com certeza o utilizarei mais vezes em minha vida artística. A minha busca desta minimização dos bloqueios deu resultados e a noção de descobrir alvos no espaço cênico que energizam o ator e o fazem ter a consciência do que ele pode fazer naquele espaço, me instigou. E todo o meu trabalho foi feito em prol de construir minha comunicação para com o público.

O teatro é feito de diferentes corpos em comunhão para um mesmo objetivo, o de estabelecer uma conexão de confiança, afeto, empatia, amor, consciência, perspectiva e encantamento com a plateia. Acredito que meus alvos artísticos tenham se reascendido nestes semestres finais, e o que vir pela frente será fruto de quererem que me engrandecem como compositor de personagens e estudioso da arte teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELGADO, Maria M. e HERITAGE, Paul. *In contact with the gods? Directors talk Theatre*. Manchester, Manchester University Press, 1996.

DONNELLAN, Declan. *The Actor and the Target*. London, Nick Hern Books, 2005.

Shakespeare, William. *Rei Lear* (1605). Tradução de Millôr Fernandez. Porto Alegre, L&PM, 2012.

Shakespeare, William. *Macbeth* (1606). Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre, L&PM, 2000.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

Lista de montagens realizadas pela Cheek by Jowl.

Disponível em: <<http://www.cheekbyjowl.com/productions.php>>. Acesso em: 01/12/2015.

Lista de países e datas de apresentações da montagem de *Medida por medida*, realizada pela Cheek by Jowl.

Disponível em: <http://www.cheekbyjowl.com/measure_for_measure.php#previous>. Acesso em: 01/12/2015.

Lista de países e datas das apresentações da montagem de *Como gostais*, feita pela Cheek by Jowl.

Disponível em: <http://www.cheekbyjowl.com/as_you_like_it.php#previous> Acesso em 01/12/2015.

O discurso de Neil Gaiman, dado aos formandos da University of the Arts, na Filadélfia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=plWexCID-kA>>. Acesso em 21/10/2015.

ANEXOS

Anexo 1

Solilóquio de Edmundo.

Ato I, cena 2

‘Tu, Natureza, és minha deusa: às tuas leis é que estão presas minhas ações. Por que haveria eu de me submeter à maldição dos costumes e permitir que o preconceito das gentes me deserde apenas porque nasci doze ou quatorze luas depois de meu irmão? Por que bastardo? e portanto infame, se as minhas proporções são tão corretas, a minha alma tão nobre e minha forma tão perfeita quanto a de qualquer filho de uma dama honesta? Por que nos marcam com infame? Com infâmia? Infâmia infame? Infamante infâmia? Quem, na luxúria furtiva da paixão, recebe mais fogo vital, constituição mais robusta, nós, ou os germinados numa cama insípida, sem calor, leite cansado, uma raça de frouxos e depravados, gerados entre o sono e a insônia? Pois então, legítimo Edgar, eu devo ter tuas terras. O amor de nosso pai se reparte por igual entre o bastardo e o legítimo. Que palavra bonita esse legítimo! Bem, meu legítimo, se esta carta convencer e minha invenção triunfar, o infame Edmundo precederá o legítimo. Eu cresço, eu me engrandeço. E agora, ó deuses! do lado dos bastardos!’

Shakespeare, William. *Rei Lear* (1605). Tradução de Millôr Fernandez. Porto Alegre, L&PM, 2012.